

*Atmosphères en formation : seuils affectifs, champs immersifs et limites actives [atmospheres in formation: affective thresholds, immersive fields, and active boundaries]*

Book or Report Section

Accepted Version

Wieczorek, I. (2021) Atmosphères en formation : seuils affectifs, champs immersifs et limites actives [atmospheres in formation: affective thresholds, immersive fields, and active boundaries]. In: Tallagrand, D., Tixier, N. and Thibaud, J.-P. (eds.) L'usage des ambiances. Colloque de Cerisy. Éditions Hermann, France. ISBN 9791037006233 Available at <http://centaur.reading.ac.uk/86160/>

It is advisable to refer to the publisher's version if you intend to cite from the work. See [Guidance on citing](#).

Publisher: Éditions Hermann

All outputs in CentAUR are protected by Intellectual Property Rights law, including copyright law. Copyright and IPR is retained by the creators or other copyright holders. Terms and conditions for use of this material are defined in the [End User Agreement](#).

[www.reading.ac.uk/centaur](http://www.reading.ac.uk/centaur)

## **CentAUR**

Central Archive at the University of Reading

Reading's research outputs online

## **ATMOSPHÈRES EN FORMATION : SEUILS AFFECTIFS, CHAMPS IMMERSIFS ET LIMITES ACTIVES**

En 1998, la revue architecturale *Daidalos* a posé la question de savoir comment construire des atmosphères. En guise de réponse, qui retentit encore aujourd'hui, Mark Wigley, théoricien de l'architecture, a présenté l'atmosphère comme l'un des thèmes les plus persistants et difficiles de la pratique et du discours architecturaux<sup>1</sup>. Trente-cinq ans plus tard, par l'élaboration du concept d'« humeur » (*mood*), considéré bien souvent comme un précurseur de l'atmosphère, le philosophe Otto Friedrich Bollnow avait également remarqué : « Toute personne peut étudier l'intégralité de l'histoire architecturale du point de vue des différentes humeurs des espaces intérieurs qui y sont construits.<sup>2</sup> » En reconnaissant l'atmosphère comme étant symptomatique de l'architecture, Bollnow et Wigley ne présentent pas seulement les atmosphères comme des formations matérielles. Leurs observations laissent également entendre que, bien que les inquiétudes relatives aux atmosphères n'aient été cristallisées que récemment en un débat interdisciplinaire important, les fondements conceptuels et les protocoles pour la production des atmosphères existent au-delà des exemples contemporains. Par conséquent, le récent *tournant atmosphérique* est identifié non pas comme nouveau, mais plutôt comme nouvellement important. Il s'agit d'un retour aux principes qui ont formé pendant plusieurs siècles ce qui pourrait être appelé une *conscience atmosphérique* (*atmospheric awareness*).

Même si les atmosphères peuvent émerger de configurations relationnelles arrangées spontanément ou inconsciemment, et s'il est difficile d'imaginer un espace sans atmosphère, la conscience atmosphérique suppose un mode d'existence particulier pour les atmosphères. En les qualifiant de « mises en scène<sup>3</sup> », le philosophe Gernot Böhme fait référence aux atmosphères qui sont produites,

---

<sup>1</sup> Wigley Mark, « The Architecture of Atmosphere », *Constructing Atmospheres*, *Daidalos* no. 68, June 1998, p. 18-27.

<sup>2</sup> Bollnow Otto Friedrich, *Human Space*, London, Hyphen Press, 2011, p. 220. Publié pour la première fois en 1963.

<sup>3</sup> Böhme Gernot, « Atmosphere as the subject matter of architecture », in P. Ursprung (ed.), *Herzog & de Meuron. Natural History*, Zurich, Canadian Center for Architecture and Lars Müller Publishers, 2005, p. 388-406.

conditionnées ou manipulées de façon délibérée. Ainsi, l'idée de mise en scène est étroitement liée au concepteur en tant qu'« informateur actif de l'ambiance<sup>4</sup> ». Cette expression est utilisée par le théoricien culturel et sociologue Jean Baudrillard pour décrire l'espace et les atmosphères comme une « structure de distribution » dans lequel « il ménage la possibilité permanente de 'réponses' »<sup>5</sup>. De ce fait, étudier l'espace comme un tel système suscite une réflexion sur la multiplicité des signes inscrits dans la fabrique matérielle de l'environnement, présentant la matière non pas seulement comme un moyen tectonique, mais également comme un catalyseur d'effets et d'apparences. Autrement dit, comme un élément actif de l'atmosphère qui a des capacités affectives, transformatrices et performatives, évoquant ainsi le concept d'engagement, ce qui fait appel à notre sensorium et déclenche nos mouvements et nos comportements.

Sur la base des points susmentionnés, le titre « Atmosphères en formation » a un double sens. Il nous invite à examiner les composantes, conditions, propriétés et processus hétérogènes desquels les atmosphères spatiales proviennent. Cela suggère également le tracé de la formation du concept d'atmosphère dans le discours architectural, par l'étude de sa pluralité complexe mais inspirante, tout en révélant son histoire antérieure. Ainsi, l'exploration des atmosphères en formation revient à adopter une approche presque archéologique et à chercher des traces discursives et matérielles qui illustreraient la montée d'une sensibilité atmosphérique et sa traduction dans des procédures et des processus de design spécifiques, déclenchant de nouvelles conceptions, perceptions et expériences de l'espace.

## I. À LA RECHERCHE DE LA CONSCIENCE ATMOSPHÉRIQUE

Tout d'abord, nous devons évoquer l'édifice reconnu à son époque comme « peut-être le seul bâtiment au monde où l'*atmosphère* [était] perceptible<sup>6</sup> ». Le Crystal Palace a été conçu par Sir Joseph Paxton, expert en horticulture, et Sir Charles Fox, ingénieur civil, pour l'exposition universelle de Londres en 1851. Conçue comme un intérieur vaste et extériorisé, riche d'artefacts et de végétation dans lequel, comme l'a

---

<sup>4</sup> Baudrillard Jean, *The System of Objects*, London, New York, Verso, 1996, p. 26. Publié pour la première fois en 1968.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Merrifield Mary Philadelphia, « Essay on the Harmony and Contrast of Colours as Exemplified in the Exhibition », *The Art Journal Illustrated Catalogue: The Industry of All Nations*, London, George Virtue, 1851, p.I++-VIII++: II++, italique dans l'original.

remarqué Lothar Bucher, publiciste contemporain : « toute matérialité était mélangée à l'atmosphère<sup>7</sup> », cette construction de bois et de verre est devenue l'apothéose de l'éphémère et de l'exubérance matérielle. Avec ses serres, le Crystal Palace représentait également la quintessence de la manipulation climatique. Plus récemment, des environnements contrôlés artificiellement et orientés vers l'expérience ont été identifiés, établissant une « nouvelle esthétique de l'immersion <sup>8</sup> ». Nous pouvons dire que par sa nature surprenante et multidimensionnelle et son hétérogénéité intégrée faite de significations symboliques et culturelles, le Crystal Palace était un lieu dans lequel toutes les catégories atmosphériques convergeaient en une seule atmosphère *hybride*.

L'anthropologue Tim Ingold note que pour « les historiens de l'architecture, l'atmosphère empêche l'appréhension des formes des constructions<sup>9</sup> ». Toutefois, en 1941, Siegfried Giedion, historien de l'architecture, comparait le Crystal Palace à l'atmosphère aérienne de *Simplon Pass*, c.1848, du peintre romantique J.M.W. Turner, qui est très connu pour l'expression « Mon style, c'est l'atmosphère !<sup>10</sup> ». Giedion a remarqué que « l'effet planant et sans substance<sup>11</sup> » dans la peinture de Turner se retrouvait au Crystal Palace, mais « par l'intermédiaire des surfaces de verre transparent et les éléments de structure en fer<sup>12</sup> ». Dans la même veine, en 1907, l'historien de l'art Alfred Gotthold Meyer retrouvait la « perception sensuelle<sup>13</sup> » du Crystal Palace dans certains de ses prédécesseurs, tels que la Galerie des Glaces du Château de Versailles, 1684. Délimités par des surfaces brillantes en verre pleine d'éclat, ils mélangent tous deux l'intérieur et l'extérieur, perturbant l'expérience orthodoxe de l'intériorité.

Pour Baudillard, « le verre matérialise au plus haut point l'ambiguïté fondamentale de l'« ambiance »<sup>14</sup> ». Utilisé dans une ampleur telle pour le Crystal

---

<sup>7</sup> Cité dans Giedion Siegfried, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, New York, Harvard University Press, 1982, p. 254. Publié pour la première fois en 1941.

<sup>8</sup> Sloterdijk Peter, « The Crystal Palace », *Public Journal: Art Culture Ideas*, 37, 2008, p.12-15. Publié pour la première fois en 2005.

<sup>9</sup> Ingold Tim, « Lighting up the atmosphere », In M. Bille and T. Flohr Sørensen (eds.), *Elements of Architecture. Assembling Archaeology, Atmosphere and the Performance of Building Spaces*, Routledge, 2016, p. 163-176.

<sup>10</sup> Quoted in Zumthor Peter, *Atmospheres. Architectural Environments. Surrounding Objects*, Basel, Birkhäuser Verlag, 2006, p. 5.

<sup>11</sup> Giedion, *op. cit.* p. 254.

<sup>12</sup> Giedion, *op. cit.* p. 254.

<sup>13</sup> Quoted in Benjamin Walter, *The Arcades Project*, New York, Harvard University Press, 2002, p. 541. Publié pour la première fois en 1982.

<sup>14</sup> Baudillard, *op. cit.* p. 41.

Palace, il a créé une image spectrale décrite par les commentateurs contemporains comme une « légèreté extrême », une « brillance féérique » et une « brume »<sup>15</sup>. Ces métaphores représentent assurément le « charme des brouillards et des brumes<sup>16</sup> » bien souvent associé à l'atmosphère dans le discours architectural et attribué par Steven Connor au rêve moderne. Ce rêve remplaçait les conceptions statiques de l'univers matériel avec les processus dynamiques, menant à la dissolution de l'*objet* architectural et sa fixité, et, enfin, proposant une nouvelle compréhension de l'espace en tant que terrain de relations dynamiques. Une telle dissolution des limites, non pas physiques, mais en termes de relations et de processus, définit la conception des immersions, selon le philosophe Peter Sloterdijk<sup>17</sup>. Dans ce champ immersif, l'immatériel n'est pas compris comme une condition contextuelle, mais comme une force de production qui forme les matérialisations architecturales et les comportements humains.

## II. SEUILS AFFECTIFS, CHAMPS IMMERSIFS ET LIMITES ACTIVES

En 1948, comme en une réponse à la déclaration de Bollnow, *La Mécanisation au pouvoir* de Giedion retraçait la chronologie particulière de l'évolution de l'intérieur, menant le lecteur de l'atmosphère médiévale d'isolement, via l'atmosphère érotique de l'appartement du dix-huitième siècle, aux dix-neuvième et vingtième siècles, dans lesquels les intérieurs représentaient le pouvoir de la mécanisation<sup>18</sup>. Non seulement Giedion a mis l'accent sur l'atmosphère qui peut « provenir des interactions libres entre éléments hétérogènes<sup>19</sup> », mais il a également identifié le confort comme une « atmosphère dont l'humain s'entoure et dans laquelle il vit<sup>20</sup> ». Ainsi, Giedion attire notre attention sur le fait que le confort, dont l'étymologie vient du latin *confortare*

---

<sup>15</sup> Ces épithètes sont apparues dans *Chamber's Edinburgh Journal* du 1<sup>er</sup> mars 1851 et *Ecclesiologist* de 1851. Voir: Armstrong Isobel, *Victorian Glassworlds. Glass Culture and the Imagination 1830-1880*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2008, p. 152-153.

<sup>16</sup> Connor Steven, *The Matter of Air: Science and Art of the Ethereal*, London, Reaktion Books, 2010, p. 180.

<sup>17</sup> Sloterdijk Peter, « Architecture As an Art of Immersion », *Interstices. Journal of Architecture and Related Arts. Unsettled Containers: Aspects of Interiority*, no. 12, 2011, p. 105-109. Publié pour la première fois en 2006.

<sup>18</sup> Giedion Sigfried, *Mechanisation takes command. A contribution to anonymous history*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2013. Publié pour la première fois en 1948.

<sup>19</sup> Giedion, *op. cit.* p. 499

<sup>20</sup> Giedion, *op. cit.* p. 301.

(« rendre fort »), a toujours été lié à l'ordre et au contrôle du corps humain et de son environnement intime<sup>21</sup>. Pour développer sa théorie, Giedion a utilisé la peinture d'Albrecht Dürer, *Saint Jérôme dans sa cellule*, 1514, en analysant l'atmosphère « dominante » qui imprégnait l'intérieur peint et qui plaçait le corps de Jérôme dans un état d'immobilité et de contemplation<sup>22</sup>. Bien que Giedion ne mentionne pas Baruch Spinoza, « l'intensité de la pièce<sup>23</sup> » qu'il mentionne peut être comprise dans un sens spinozien. Elle peut être perçue comme l'intensité de l'affect « par lequel le pouvoir corporel d'activité est augmenté ou diminué<sup>24</sup> » et transformé soit en action soit en inaction, dévoilant la dimension affective de l'atmosphère.

La sensibilité à une telle dimension affective existe également dans les travaux de l'architecte Frank Lloyd Wright. En 1894, dans son tout premier article, Wright avait défini un ensemble de « règles d'or » pour la construction d'une « atmosphère vitale » dans les intérieurs domestiques<sup>25</sup>. Selon lui, l'atmosphère était un facteur unificateur entre le plaisir esthétique et la gestion environnementale. Elle impliquait un arrangement astucieux de composants matériels et immatériels : configuration spatiale, lumière, couleurs, ameublement et textures. Suivant un principe similaire, l'inauguration en 1923 du Houston Majestic Theatre, conçu par John Eberson, architecte né en Autriche et basé à Chicago, était considérée comme l'émergence d'une nouvelle typologie de salle de spectacle, appelée « Théâtre atmosphérique »<sup>26</sup>. Jeux de couleurs, tissus et finitions, statues et décorations, plantes artificielles, systèmes de chauffage et de refroidissement choisis délibérément, de même que l'éclairage et les effets sonores, font partie d'une large palette de techniques atmosphériques. Elles étaient utilisées pour créer un intérieur extériorisé par une météorologie artificielle simulée de façon numérique, *transportant* le public dans des environnements exotiques et révélant le pouvoir atmosphérique du décor.

En parallèle, au Hannover Landesmuseum, les « Salles atmosphériques »

---

<sup>21</sup> Giedion, *op. cit.* p. 260.

<sup>22</sup> Giedion, *op. cit.* p. 303-304.

<sup>23</sup> Giedion, *op. cit.* p. 303.

<sup>24</sup> Spinoza Baruch, *Complete Works*, Cambridge, Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2002, p.278. Publié pour la première fois en 1677.

<sup>25</sup> Wright Frank Lloyd, « The Architect and The Machine », in B., B. Pfeiffer (ed.), *Collected Writings, 1894-1930*, Vol 1., New York, Rizzoli, Frank Lloyd Wright Foundation, 1992, p. 20-26. Publié pour la première fois en 1894.

<sup>26</sup> Voir, par exemple : Preddy Jane, *Glamour, Glitz and Sparkle: The Deco Theatres of John Eberson*, New York, Theatre Historical Society of America, 1989.

(*Stimmungsräume*) représentaient une stratégie de conservation innovante mise en place par Alexander Dorner, directeur du musée et historien de l'art. Le principe des salles-atmosphères de Dorner consistait en le fait de remplacer l'idée de musée en tant que simple collection d'objets par une collection d'environnements synesthésiques dans lesquels les arrangements spatiaux, les effets sonores et visuels, ainsi que l'exposition stratégique des artefacts créaient un assemblage dynamique. L'aboutissement de cette initiative a été la commande du *Cabinet des Abstraits* (*Kabinett der Abstrakten*), conçu en 1926 par le constructiviste El Lissitzky. Le *Cabinet des Abstraits* faisait partie d'un projet plus grand d'El Lissitzky, connu sous le nom de « Salles de démonstration » (*Demonstrationsräume*), datant de la moitié des années 1920, gommant les limites entre les espaces et les œuvres d'art, et traduisant son « optique dynamique<sup>27</sup> » en des expériences plurisensorielles incarnées. Dans sa critique de 1929, Giedion a attribué au *Cabinet des Abstraits* une « atmosphère fluide », dont l'émergence « dépendait de la main dont le toucher donnait la vie au matériau »<sup>28</sup>. Dans l'imaginaire constructiviste, l'on assignait aux matériaux des rôles transformateurs et affectifs. L'idée conceptuelle du *Cabinet des Abstraits* était de produire des effets chorégraphiques par le bouleversement de la surface des murs grâce à des effets astigmatiques produits par un système de lattes modulaire. Les murs « brillants<sup>29</sup> » défiaient à la fois la logique spatiale et celle de l'œil, transformant l'espace en un champ de forces dynamique chargé d'un pouvoir affectif et articulé par un engagement corporel. Ainsi, Laszlò Moholy Nagy, connu notamment pour la création de machines atmosphériques telles que le *Modulateur Espace-Lumière*, 1930, étudiait la nature relationnelle de l'espace constructiviste, décrivant la surface comme « une partie... du contexte atmosphérique<sup>30</sup> ».

Le *Cabinet des Abstraits* créait une double immersion : l'individu dans l'espace, et l'individu dans l'œuvre. Une telle boucle immersive a été définie comme un « environnement dans l'environnement<sup>31</sup> » par l'architecte et designer italien

---

<sup>27</sup> El Lissitzky, « Exhibition Rooms », in S. Lissitzky-Kuppers (ed.), *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, New York, Thames & Hudson, 1980, p. 365-367: 366. Publié pour la première fois en 1923.

<sup>28</sup> Giedion Sigfried, « Live museum », in S. Lissitzky-Kuppers (ed.), New York, Thames & Hudson, 1980, p. 382-383. Publié pour la première fois en 1929.

<sup>29</sup> El Lissitzky, *op. cit.* p. 366.

<sup>30</sup> Moholy-Nagy László, *The New Vision and Abstract of an Artist*, New York, Wittenborn, Schultz, Inc, 1947, p. 39.

<sup>31</sup> Bucci Federico, *Franco Albini*, Milano, Electa architettura, 2009, p. 26.



Franco Albini, dont les créations et expositions, entre les années 1930 et 1960, ont été appelées « Espaces atmosphériques » (*Spazi Atmosferici*). À l'aide de surfaces, trames et transparences aux résonnances constructivistes et futuristes, Albini jouait avec la dissolution illusoire des limites, libérant ainsi à la fois l'espace et le spectateur de la gravité. À l'instar du Crystal Palace, les conceptions d'Albini débordaient d'ombre et de lumière, transformant l'espace en un support presque imperceptible, et pourtant puissant (comme l'air même), dans lequel le visiteur pouvait se « sentir immergé et stimulé sans se rendre compte de ce qui se passait<sup>32</sup> », pour reprendre les mots d'Albini. Les constructions délicates en réseau d'Albini, presque dépourvues de substance tangible, et les surfaces actives d'El Lissitzky, avec leur présence matérielle, ont orchestré les mouvements des visiteurs et leur réception des œuvres, dévoilant ainsi ce que le philosophe Tonino Griffero définit comme une « autorité atmosphérique<sup>33</sup> ».

La prise de conscience de cette autorité atmosphérique a été essentielle pour une série d'installations appelées « Immersions » (*Le Immersioni*), conçues à partir de 1967 par Ugo La Pietra, l'un des représentants du mouvement du Design radical italien. Cette série faisait partie d'un projet plus important, appelé « Modèle spatial du comportement » (*Modello spaziale di comportamento*). Conçues à la fois comme des systèmes de perception et des microenvironnements immersifs définis par de nouveaux matériaux, notamment le méthacrylate, les acryliques et les résines, et en lien avec des technologies audiovisuelles, les installations de La Pietra ont fourni davantage de preuve en faveur du « concept d'atmosphère comme référentiel à partir duquel recomposer nos relations avec les choses<sup>34</sup> », selon le critique Maurizio Vitta. Tout comme pour d'autres équipements développés à cette époque, tels que les « Transformateurs d'environnement » de Haus-Rucker Co, les dispositifs de La Pietra ont servi de moyen pour remettre en question la réalité objective, pour favoriser la conscience et la sensibilisation corporelles et encourager la co-production de nouvelles réalités collectives, somatiques et spatiales.

Une telle approche évoque assurément les pratiques situationnistes, reconnues par La Pietra lui-même comme des références importantes. L'Internationale

---

<sup>32</sup> *Ibid.* p. 8.

<sup>33</sup> Griffero Tonino, « Architectural Affordances: The Atmospheric Authority of Spaces », in P. Tidwell and T. Wirkkala-Rut (eds.), *Architecture and Atmosphere*, Bryk Foundation, 2016, p. 15-47.

<sup>34</sup> Vitta Maurizio, « The point of encounter between art and design », in P. Restany and M. Vitta, *Ugo La Pietra. Monographs on Contemporary Design*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1991, p. 9-13: 10.

situationniste a permis à des termes tels que « atmosphère », « ambiance » et « situation construite » d’asseoir leur position au sein du vocabulaire architectural. Tirant parti des principes de la psycho-géographie et de la dérive, les situationnistes ont tracé les limites conceptuelles de l’« urbanisme unitaire<sup>35</sup> », clef de voûte du projet développé entre 1956 et 1974 par Constant Nieuwenhuys, peintre, sculpteur et architecte visionnaire. *New Babylon* a été conçu comme une ville dépourvue de structure ou de forme permanente ; transitoire, éphémère, capable de se réarranger et ouverte à l’appropriation. Il s’agissait d’une ville dissoute dans un réseau sans fin d’atmosphères en constante évolution, « déterminée par une manipulation intense des couleurs, des sons, de la lumière et du climat, par l’utilisation des appareils les plus variés, et par des procédures psychologiques<sup>36</sup> ». Semblable au projet *Air Architecture*, sur lequel Yves Klein a travaillé entre 1957 et 1962 en collaboration avec les architectes Werner Ruhnau et Claude Parent, *New Babylon* était un modèle pour une société ludique entièrement nouvelle, basée sur la relation intrinsèque entre l’atmosphère et les dynamiques sociales et urbaines. Alors que dans *New Babylon* la matérialité était l’un des moyens de refaçonner ces relations, pour *Air Architecture* c’était l’air et d’autres immatérialités qui étaient partie prenante de la constitution spatiale et de l’organisation sociale, définissant une « nouvelle sensibilité<sup>37</sup> ». Cette nouvelle sensibilité, qui rapprochait l’environnemental et l’esthétique, a été qualifiée de « révolution atmosphérique<sup>38</sup> » par Graham Stevens, artiste et architecte ayant créé, dans les années 1960, une série d’installations pneumatiques appelée « Atmosfields ». Cette révolution se poursuit aujourd’hui.

### III. ARCHÉOLOGIE DU FUTUR

Malgré le postulat établi selon lequel l’histoire de l’architecture a en grande partie négligé sa composante atmosphérique<sup>39</sup>, ces exemples et bien d’autres, oubliés

---

<sup>35</sup> Voir, par exemple : Debord Guy, « Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency’s Condition of Organisation and Action », in K. Knabb (ed.) *Situationist International. Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 1995, p. 25-43. Publié pour la première fois en 1957.

<sup>36</sup> Constant, « New Babylon », in U. Conrads (ed.), *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1971, p. 177-178. Publié pour la première fois en 1960.

<sup>37</sup> Klein Yves and Ruhnau Werner, « Project of Air Architecture », in P. Noever and F. Perrin (eds.), *Yves Klein Air Architecture*, MAK Center, Hatje Cantz, 2004, p. 77. Publié pour la première fois en 1961.

<sup>38</sup> Graham Stevens, « Pneumatics and Atmosphere », *Architectural Design* 3, Vol XLIII, 1972, p.166-171.

<sup>39</sup> Voir: Ingold, *op. cit.* p.163.

ou inexplorés, révèlent l'existence d'une véritable généalogie atmosphérique, dénotant une histoire architecturale alternative. Ainsi, ces travaux trouveront peut-être une nouvelle pertinence de nos jours. Avec leurs discontinuités intégrées et leurs seuils conceptuels, ils représentent ce qui pourrait être appelé une archéologie du futur. Ils deviennent des instruments pour cartographier les ombres éphémères d'un savoir oublié, mettant en lumière ce qui a été ignoré ou caché, tout en ouvrant la voie vers ce qui est à venir...